

## גד קינר

# "יוטר משזאת דרמה של דמויות זאת דרמה של חלל"

ראיון עם עירא אברני, יוצר בלתי שגרתי העובר על כל כללי ה"לא תעשה" של התיאטרון הממסדי היישראלי. בין השאר הוא מדבר על בימוי מודע לעצמו. לדבריו: "אל תשאל מה המחזאה רוצה ממני, אלא מה אני רוצה מהמחזה?"

### על פילוסופיה ותיאטרון ומה שביניהם

גד: אמרו לי, עירא, למה ויתרת על קריירה בתחום חקר הפילוסופיה לטובות מימוש עצמי כבמאי תיאטרון? ובמהמשך לכך, האם שני השדות האלה, הפילוסופי והתיאטרוני, הם מרחבים מנוגדים שאינם יכולים להשתלב זה עם זה, קווים מקבילים שלעולם לא יפגשו, או שמא תחומיים מצטלבים המאירים זה על זה באופן שככל אחד מהם הוא שער להבנה של الآخر? איך אתה רואה זאת?

עירא: אני משתמש לרוב במונחים "מגש", מצד אחד, ו"אנלוגיה", מצד שני, להגדלת הקשר הזה. אני רואה את הפעולות האקדמית שלי כשרה הפילוסופיה כמשהו המשפיע על העבודה האקדמית והמעשית שלי בתיאטרון, ולהיפך, וזאת מושם שאני מנסה לאקורד קשרים אנלוגיים בין הפילוסופיה לבין הדrama והתיאטרון.

גד: במה עוסק מחקר הדוקטורט שלך?

עירא: ב"סצנות פתיחה" של כמה חיבורים ידועים מהקנון של הפילוסופיה המערבית המודרנית. אני קורא אותן בעיניהם של במאית-דרמטורג, בניסיון להבין איך סוג כזה של קריאה יכול להשפיע על אופני קריאה פילוסופיים. אני בעצם מנסה להבין מהי פעולה פילוסופית, ואני משתמש בכלים ובמושגים מתוך הדrama כדי לגוזר מסקנות בעניין. אבל הקשר בין שני התחומים חייב להיות אנלוגי, ורק אנלוגי, כי דרמה - גם אם יש לה משמעות פילוסופיות - היא לא טקסט פילוסופי, ופילוסופיה - גם אם היא תיאטרלית באופיה - היא לא טקסט בתחום הדrama.

גד: ואם מדובר על פרקטיקה, תוכל לתת דוגמה ליישום הגישה הזאת בעבודות הבימוי שלך?

עירא: למשל, כשעבדתי על נדרה, סטיוארט של שילד, ההיכרות שלי עם שילד הפילוסוף ועם המושג של "משחק" בפילוסופיה שלו עזרה לי בגיבוש העולם הויזואלי של ההצגה, שהבמה בה הייתה סוג של מרחב משחקים, במלוא מובן המילה. אבל השימוש בין שתי הפרשנטטיביות האלה, הפילוסופית והתיאטרונית, יכול גם להוביל לתמונה-עלם סכיזופרנית-משהו... אני זכר כי



### Uriya Abneri, בן 36, מתגורר ביפו. בוגר תואר שני

בפילוסופיה, ובמקביל בוגר תואר שני במסלול לימודי בחוג לאמנות התיאטרון, שניהם בהצטיינות יתרה, באוניברסיטת תל-אביב. כיום, דוקטורנט בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. נושא הממחקר שלו: "על התיאטרוסופיה - קריאה דרמטורגית ב'סציניות פתיחה' פילוסופיות". Uriya הוא עמית-הוראה בחוג לאמנות התיאטרון, וכן מלמד בבית-הספר לתיאטרון חזותי בירושלים. הוא משתמש כיווץ אמנוני ודרמטורי להפקות תיאטרון ומציג בארץ ובעולם. לאחרונה עבר בתיאטרון הקאמרי. בעבודתו המעשית כיווצר תיאטרון, Uriya מתמקד בחקרת של חללים דרמטיים, לדוב בעיבודיהם למחוזות ידועים מהאקנון של הדרמה המערבית המודרנית, בדרמיים בימתיים השואבים בחלקים משפטות של תיאטרון חזותי. עבודותיו האחרונות: *השחף*, עיבוד למחזהו של אנטון צ'כוב (ערדיין מוצגת; הצגה ראשונה: Mai 2013); *ומליה סטיווארט*, עיבוד למחזהו של פרידריך שילר (פברואר 2012 – אפריל 2013) – שתיהן בתיאטרון תמנוע. בין עבודותיו בעבר: *חופים בלבד*, עיבוד למחזהו של ברטולט ברקט (מאי 2010) ואלקטלה, עיבוד למחזהו של הוגו פון-הופמנשטייל (מאי 2008) – שתיהן בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. *הנני החמייש'* – קריאה מבוימת לעיבוד למחזהו של ויליאם שייקספיר, במסגרת פרויקט "קריאה ראשונה" בתיאטרון הקאמרי (יולי 2008).

כשלימודי בחוג לפילוסופיה באוניברסיטה תל-אביב, דיברתי עם הסטודנטים על החלל כדיםוי במתאפיזיקה של קאנט, ב<sup>מ</sup>ביקורת התבוננה יהודית, ומיד בתום השיעור באטי לפקולטה לאמנויות כדי לקיים חורת תיאטרון, והשאלות ששאלנו במהלך החזרה על החלל כדיםוי היו שונות לגמרי מהשאלות ששאלת רק שעתיים לפני כן את התלמידים שלי בחוג לפילוסופיה, כשדיברנו על החלל הפילוסופי והפילוסופיה של החלל. זה, שלעצמם, יוצר את החלל כדיםוי.

### הקלסיקה כהצהרה פוליטית

גד: אבל אולי אשאל אותה מקדימה אחרת: נדמה כי יש לך חיבה מיוחדת לקלסיקות. ארבע ההפקות שלך שאנו זוכר הן עיבודים לאלקטלה של הוגו פון-הופמנשטייל, מופים בלבד ברכט, מליה סטיווארט של שילר *השחף* של צ'כוב – כולל קלסיקות קדומות-מודרניות או מודרניות.

Uriya: ורובן מהתרבות הגרמנית.

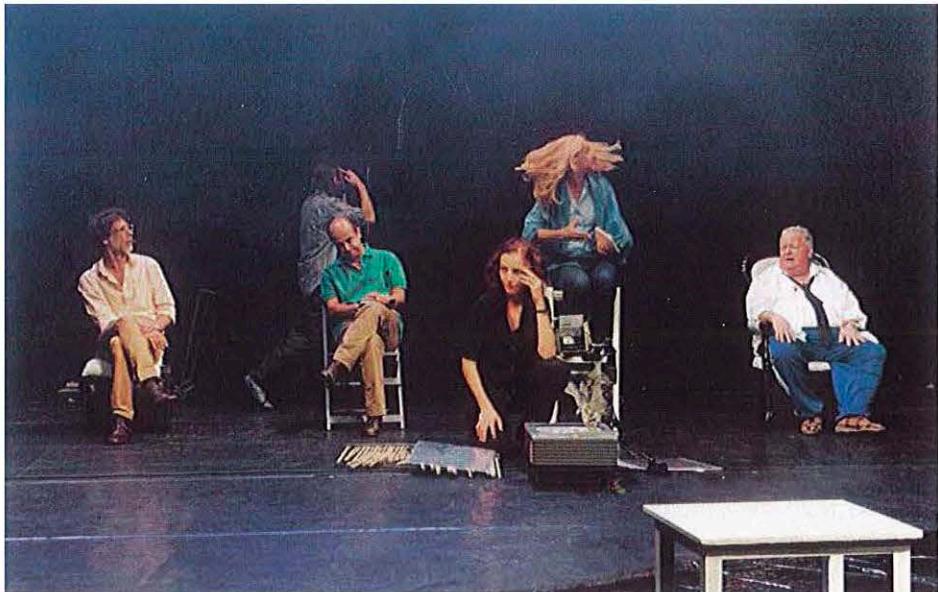
גד: מה מושך אותך **לייצירות** מן הסוג הזה ולא **לייצירות פופולרי-מודרנית** מן הסוג  
**שהיה צפוי שבמאי צער וחדרני כמו זו יבאים?**

עירא: אני רואה בזה סוג של אמירה. אצלנו, בישראל, אנחנו כבולים כל-כך ל"כאן ועכשיו", למציאות הימומית, להוות, עד כדי כך שהמושג או הרעיון של "משל" לא באמת קיים בתודעה שלנו. אנחנו מתחשים כל הזמן את האקטואלי, את הרלונטי, מהו שאפשר לתרגם למציאות שלנו, ולכנן - בסוג של תגובת-נגד - אני מחשש דוקא את האגדתי, את הפנטסטי, את המשל. אני חושב שיש בפניהם אל הקלסיקה סוג של הצהרה פוליטית, כי היא מנתקת אותנו באמצעות המ"כאן ועכשיו", אבל לא בעצם של אסקזיס. היא מציעה לנו אנלוגיה, מציאות משל עצמה, פרופורציות. הקלסיקות הן טקסטים חסכוניים, דחוסים, שלא מפסיקים להפתיע אותנו. האתגרים שאיתם אתה מתמודד כשאתה מבים טקסטים מן הסוג הזה הם הרבה יותר אינטנסיביים, טובעניים ויצירתיים מאשר... נוכחות בזה עכשווי, בעבודה על השחק. אחרי שעבדתי על המחזאה המסעיר הזה, אני מרגיש שיש לי חזק מכאן ואילך להתמסר אך ורק **למחוזות של צ'כוב...**

אבל חשוב גם לציין כי אני לא מבים את הקלסיקות האלה כפי שהן כתובות במקור, אלא עשויה להן עיבודים חזותיים-במהותם, שנמשים לחלי מלהן מנגנונים פרפורטיביים חדשניים. עיקר העניין שלי הוא בחקירה של המחזאות האלה בעורת כלים של תיאטרון חזותי - תיאטרון שבו הדימוי החזותי, ולא הטקסט, הוא נקודת המוצא. זה סוג של מגש בין הטקסט האנוני לבני שפות חדשות, השואבות בחילוק מפרפורמנס-ארט.

גד: עוד נחזר לנקודת הזאת, אבל לפני כן יש עניין מקדים שברצוני לברר איתך: הויאל ואתה מתמקד בקלסיקות - מחזות שמוצגים באופן תדרי ברחבי העולם, אבל הרבה פחות בישראל - האם במלאת הבימוי שלך אתה מנהל דיאלוג עם הפקות קודמות של היירה עלייה אתה עובד, ואולי גם עם אופנים יותר קונבנציונליים, אם ניתן להגדיר זאת כך, של התמודדות **בימתיות** עם המחזאה המדברי?

עירא: זהאתגר של ממש בישראל. לקהל הממצוע שלנו, אם ניתן להסתכן באמירה כולנית, אין היכרות עמוקה עם חלק ניכר מהקלסיקות. עיבוד עומד תמיד בדיalog, וגם במקרה, עם היירה המקורית, כך שהאפקטיביות שלו עברו הקhal תלויה במידה מסוימת בהיכרות של הקהל עם היירה המקורית... חשוב לי מאוד לנחל דיאלוג עם הפקות בעבר ובווהה, גם אם אין לכך הדחד אפקטיבי של ממש בתודעה של רוכב הצופים. זה מהهو שאני עושים בשביב עצמו, מהهو שאני חייב לעצמי, כדי להזמין לעצמי שכמן, והיאלוג היסודי ביותר והחשוב ביותר שלו הוא עם תולדות האמנות בכלל ועם תולדות התיאטרון בפרט. זה מכניס פרופורציות לתהילה היוצרת, וזה גם מקור ההשראה החשוב ביותר. כמו שניתן אמר, "אם הרחktiy קצת לראות, היה זה מפני שנייכתי על כתפי ענקים".



תמונה מתוך השחקן. מימין לשמאל: אבי אוריה (סוריון), שiri גולן (ארקאדינה), מיכל ויינברג (מאשה), דודו ניב (טיגורין), בני אלדר (קוצטיה), יורם יוספסברג (ד"ר דורון) צילום: גדי דגן

**בכל חלל שאני יוצר, זה משחחו שאני עובד עליו עם השחקנים בחזרות, אנחנו שואלים: "איך אפשר לפעול בנסיבות בחלל זה?". במובן מסוים, אני מנסה תמיד לבנות חללים מוזרים שההתנהלות בהם, והעבודה המשחקית בהם, יהיו כמעט אטורלייסטיות**

או כן, חשוב לי לראות הפקות אחרות של היוצרה עליה אני עובד. בכל פעם שאני מכין הפקה חדשה, חשוב לי לראות כמה שיתור חומר ויזואלי. מישושו אולי חשוב שמדובר בריגול מڪצועי, אבל הוואיל והdimויים שלי הם בסופו של דבר דרי מקרים, כמעט לא מושפעים ישירות מהפקות אחרות, אז אני יכול לומר בירושר כי המוטיבציה שלי במחקר ההפקות האחרות נובעת מ"סקרנות פרפורמטיבית": אני מנסה להבין מהן השאלות הבימתיות והדרמטיות ששאלו את עצם יוצרים אחרים שעבדו על אותו מחזה. הנה, את השטף החלטי לייצר אחרי שצפיתי בהפקה של יורגן גוש בברלין. רציתי זה זמן רב לראות את ההפקה הזאת. גוש היה במאי תיאטרון הנדר שנפטר לפני כמה שנים. הגעתו לברלין כדי להתרחק לרגע ולהתחליל לגבש הפקה אחרת שרציתי לבאים, אבל אחרי שטפסוף הורדן לי לראות את ההפקה של גוש, אמרתי לעצמי שהפרויקט הבא שלי חייב להיות לשחק.

שיח יוצרים



גאה שביטא-כץ (נינה) בתמונה מתוך השחף. צילום: ירון אבולעפה

הרגשתי שניי יכול ליצור אינטראקטיביה יותר טובות של המחזזה זהה. "טובה" לא מנקורת מבט אובייקטיבית, כמובן, הרי גוש היה במאן יוצאה מהכלל – אלא טוביה יותר עברו, בכל הקשור להבנה האישית שלי את העולמות הדרמטיים של צ'קוב. גוד: מה בהפקה של גוש הותיר אותו לא מסופק וגורם לכך לחשוב שתוכל לעשות זאת בזכות טוביה יותר?

עירא: קודם כל, זאת לא תחרות, כמובן. אני מרגיש שם שראיתי שם היה מנומס מדי ופאסיבי מדי לטעמי האישי כיוצר. שוב, גוש היה פרשן ומעבד נפלא של טקסטים, כמובן שהיו גם דברים מצינניים בקריאת שלו את צ'קוב, אבל בהפקה הספציפית זו את לא זיהיתי שהבמאי שאל את עצמו "מה אני רוצה מהחזזה?", להבדיל מ"מה המחזזה רוצה מני?". ההבדל בין השאלות האלה הוא מכריע. השאלה "מה אני רוצה מהחזזה?" היא כל-כך חשובה, מבחינתי. עצם השאלה – זה הדבר החשוב, הרבה יותר מהתשובות שאתה מציג בהפקה שלך. למעשה כמעט מקרים יוצאים מן הכלל, ברוב ההפקות של השחק שראיתי בישראל ובחו"ל יש פער של ממש בין האינטנסיביות והמורכבות של המחזות לבין האינטנסיביות והמורכבות של התוצאה הבימיתית. אתה יודע, כשמדבר בצדוק, תמיד עולה השאלה האם קצב בימתי איטי, לדוגמא, הוא דרך הביצוע הנכונה של המחזזה – או שהוא מדובר בקהליטה נפוצה של בימי צ'קוב. משחף יש המון תשואה והמן תנואה, וניסינו לתרגם זאת לשפה הבימיתית שלנו, למרות שגם עבדנו עם דימויים ארכיים ואיטיים.

הדיםוי של השחק המשמי במחזה המקורי מעורר בי תמיד אי-נוחות. בכל פעם שראיתי, בהפקות של המחזזה, ציפור מפוחלת על הבמה – זה הביך אותי. פרופ' הרי גולומב, המתורגם המעליה של המחזזה להפקה שלנו, הייתה מורה שלי באוניברסיטה, תמיד אמר לנו בשיעורים כי באמירה של נינה במערכה הראשונה – "אני נמשכת לכאן, אל האגם, כמו שחף" – האגם הוא בעצם דימוי של במה

גוד: מה גורם לך לבחור מחזה מסוים כפרויקט הבא שלך: העלילה? הדמויות? הסגנון הספרותי שבו הוא כתוב? הדיםויים החזותיים? הקונספט הדרמטיogn? עירא: אני לא יודע... זה ממשו שאני מתאים לא יכול לענות עליו במדוק. יש את הרגע הזה שבו אתה קורא מחזה ואני אומר לעצמך: אני רוצה לביים אותך. זאת תחושה שמצוות משהו, שיש כאן משהו שימושך אותו, ואתה רוצה למשמש אותו.

גוד: אז אתה קורא הרבה מחזות בתהליך החיפוש.

עירא: לעיתים אני צריך לקרוא בערך מהה מחזה – לא כולם עמוקים כמובן, לעיתים אני קורא רק עמוד או שניים – עד שאתה מוצא את המחזזה שאתה רוצה לביים. כבר היו מקרים

## שיח יוצרים

שהיה לי רצון לבאים מוחה מסוים, וכשחזרתי אליו כשבוצרה ההזדמנות למש את ההפקה, לא הצלחתי למצוא שוב את הסיבה המקורית שגרמה לי בעבר לרצות ולביבים אותו. אני משער שהוא עניין של מומנטום. אבל כשאני מוצא סופסוף את המוחה שהיה הפרויקט הבא שלי, אני מתחילה מדמייני חזותי פחות או יותר. למשל, אחרי שצפיתי בהשף של גוש, יצרתי מיד קשר עם ירון אבולעפה, מעצב אור נפלא החיו ועובד באירופה, ואמרתי לו: "שמע, יIRON, אני מתחילה לעבד על השף, ואני רוצה שאתה תבוא לישראל ותעבד איתנו על היצירה, כי אני רואה את קוסטיה כמו שמיימר להיות אמן אור". זה היה ממש מהרגשתה בתוכי, לא שהוא שיכולתי לספק לו מיד ה策קה דרמטוגרפית. זה היה אינסטינקט. וזה תמיד אינסטינקט.

### קוסטיה כאמן אור: על בחירת מוחה ומקורות הspiraea

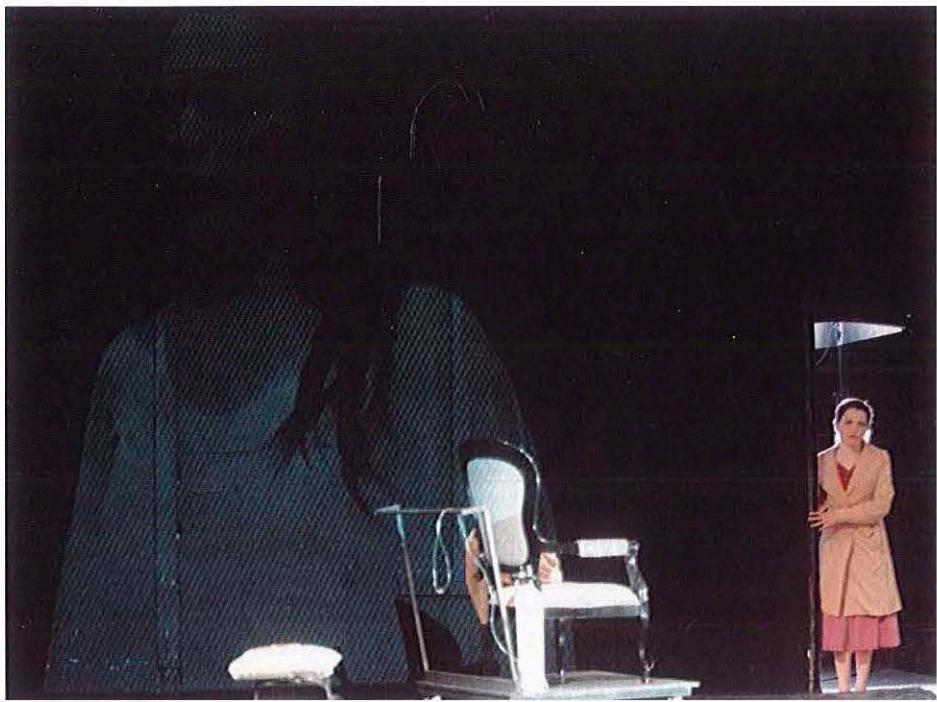
גד: בוא נתעככ על הדוגמה הזאת: ראת את קוסטיה כמעצב תאורה, כאמן אור. איך מימשتم את הדמיוי הראשוני הזה שהוא לכם?

עירא: זה היהאתגר. ברעיון הזה אתגרתי את ירון לקרוא את המוחה ולהתחליל להניע תהליך של דרמטוגרפיה או, דיאלוג על דמיומים של אור בהשף, אני ועם מעצבת הבמה והתלבשות שלנו, דינה קונסן, מעצבת מצוינת שעבדת אתי, ממש בשותפה שות זכויות, בהפקות האחרונות שלי. ירון ודינה, מעבר להיותם אנשי מקצוע נהדרים וחברים אישיים טובים שלי, יודעים לנשל תהליכי דרמטוגרפיה מורכבים. האור היה האינסטינקט הראשוני, ועל-בסיסו ניסינו לנשח קונספט קונקרטי ודרמטוגרפי קונקרטי. בראיעבר, זה היה מדויק מאוד, וגם סוג של אירוניה דרמטית, ואולי בדיחה פרטית, כי הפרטנוזות של במאים צעירים בימינו - קוסטיה הוא במאן כזה - תמיד כרכות איכשהו ב"קונספט" של תאורה וב-name-dropping.

במקרה אחר, כאשרעשיתי את המופים בלילה של ברכט, אני זכר שאחר הדברים הראשוניים שאמרתי לדינה הוא: "אני רוצה שנעבורי בבמה רוחבה ושתווחה, נטולת עומק, דמיוי חזותי דו-ממדי, ושנחזור את הפוטנציאלים החליליים של במה כזו באולם הגדול באוניברסיטה" (אולם שוטלאנדר, הבמה הגדולה של החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב, ג.ק.).

גד: במבט בראיעבר, אתה יכול לקשר את הדמיוי החזותי הדו-ממדי הזה למקורות ההשראה האקספרסיוניסטים של המוחה?

עירא: לא, זה לא שאמרתי לעצמי מיד: "זה דו-ממדי, מה שאומר שההשראה האקספרסיוניזם". התחנו, דינה ואני, מהאינסטינקט, ומהם זה התפתח כМОון לדיאלוג שלם על תפיסת העיצוב והכימי, ואו דמיומים מההיסטוריה של האקספרסיוניזם הגרמני נכנסו לחמונה, תרתי משמע, וגיבו את האינסטינקט הראשוני.



גאה שליטא-כץ (ニנה) בהשחף. צילום: גדי דגון

בדרך-כלל, הדיאלוג העיקרי שלנו ביצירת הרימויים להפקות הוא לא עם התיאטרון, אלא עם האמנויות הפלסטיות. כשהעבדרנו על השהף רוב הרימויים והדוקומנטציה שירונו חקר והביא לדיאלוג המשולש היו מתחום אמנות האור (Light Art) ולא מתחום התאורה בתיאטרון. הוא כותב עכשו בחולנד עבורת דוקטורט מרתתקת על אור בתיאטרון של המאה ה-21, או מי יותר ממנו יכול להיות שותף לדיאלוג כזה.

**גדר: מטעפים בלילה,** מה היו החומריים האיקונוגרפיים שבחנכתם? יש אמנים ספציפיים שהיו לכם מקור השראה?

עירא: כן, בטח. האינטינקט הראשוני היה לפנות כਮובן לאוטו דיקס, ג'ורג' גראוס, ואמנים אקספרסיוניסטיים נוספים. אחר-כך פנינו גם לאמנים פלאסטיים כמו אווה הסה, שהיו לנו מקור השראה חשוב. כשעבדרנו, למשל, על מליה טמייאלט ופיתחנו את הקונספט הבימתי, אולי זה יישמע מוזר, אבל פרדריקו פליני היה אחד מקורות ההשראה שלנו. תמיד אפשר לשאוב השראה מمنו כמשמעותם לעצב דימויים לא-ריalistיים לבמה.

**גדר: זו זאת למה?**

עירא: כי הוא נהג לשלב בין שפות חזותיות שונות בקומפוזיציה אחת. בסרטים שלו, אתה תמיד יכול לראות דימויים משודת משמעות שונות מורכבים יחד לייצור תמונה כוללת,

סוריאלייטית, פנטסטית, וזה ממשו שמדובר חשוב לי ולמעצבים העובדים איתי. ואז דינה ואני עשינו מחקר על הדימויים החזותיים שרצינו לשלב ביצירה. דינה הביאה המון דוקומנטציה ויזואלית לפגישות שלנו, למשל יצוגים של אמבעטות בהיסטוריה של הציור ובהיסטוריה של הציום, או דיווקנות מצוירים של מריה ואליזבת. אני כמעט שלא קרא חמורים היסטוריים על המחזוה והתקופה, אלא מתמקד בדרמטורגיה של הדימויים, תוך התייחסות לתולדות האמנויות. העבודה על השחק הייתה קצת חריגת, בהקשר זהה, כי קראתי מאמריהם וספריהם מחקר לא מעטים על המחזוה, שהוא לא דבר גגיל אצלי, אבל היה בכך קשר לדראמטורגיה הייחודית שלנו ולדימויים שרציתי לנסה. רציתי ליצור עולם בימתי שתיהה לו אחיזה קונקרטית במחקר שביצעת על המחזוה.

התיאטרון שלנו די חמור – סבר ושמרן כשה נוגע לטיפול בטקסטים, ובמיוחד מחזות קאנוניים. זה משחו שחרס לי מאוד בתיאטרון הישראלי:  
תחושה של חדווה שהטקסט והבמה הם מצע אמיתי למשחק בהם  
ואיתם. תחושה של playfulness. לא בכוּדי אין למילה הזאת תרגום  
קובלע לעברית...

גר: הוכרת קודם, בהקשר של מליה **שטייאלט**, את עולם הדימויים הסוריאלייטי של פליני. הדימי המרכז בהפקה שלכם היה אכן מאוד سورיאלייטי באופןו: מריה הייתה כלואה במשך רוב ההצגה באמבעטה התלויה מתקרת האולם, מעלה הבמה.

עירא: כן, אבל הדימי הזה צמח במקור מתוך קריאה דראמטורגית של המחזוה. בכל הנוגע למריה, האתגר שלנו היה למצוא דימי מיוחד לא הכלא המיחודה שבו היא הייתה נתונה. זה לא תא כלא גיגיל, אלא סוויטה בטירה. המחקר שלנו התמקד בניסיון לעצב דימי של כלא שהוא בעת וביעונה אחת רחם, מצד אחד, וקבר, מצד שני. מרחיב של נהנתנות – אבל גם של עינוי. וזה היה חייב להיות מרחיב שיש לו מאפיינים של חלל "גשי". אז שאלנו את עצמנו: מה הערכים שאנחנו מחפשים ביצירת החלל המיחודה הזה של מריה? ומשם, הגענו לדימי זהה.

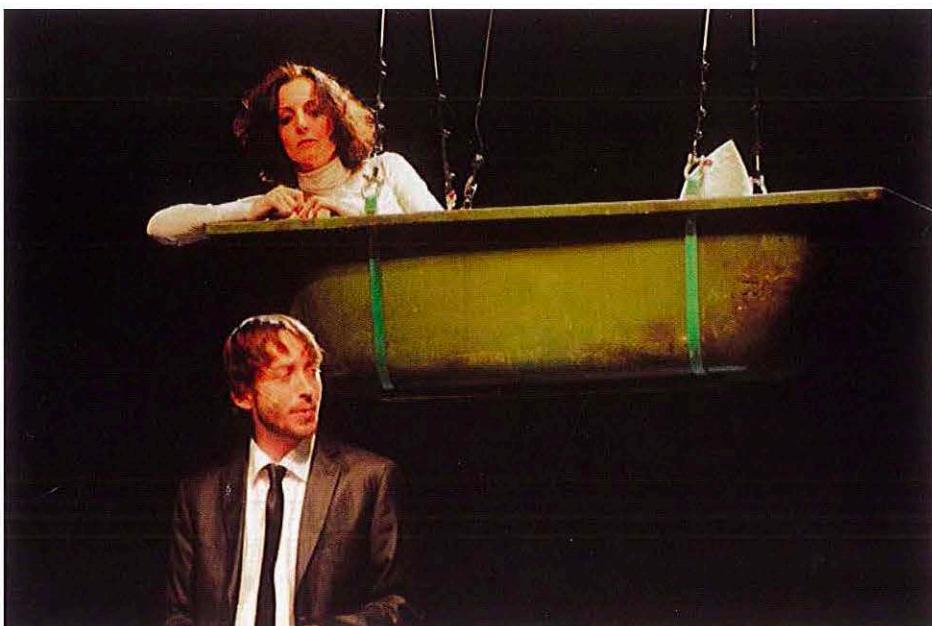
גר: והיה בזה גם ניסיון להציג את עליונותה של מריה מול האצולה הגברית, וגם מול אליזבת.

עירא: כן, והבחירה הזאת גם הייתה סוג של פתרון בימתי שאפשר לנו להשאיר את מריה נוכחת במהלך גם במהלך המערבות המתחרחות בלשכה של אליזבת.

גר: והיה גם סוג של "מערכת יחסים" בין האמבעטה של מריה לבין הcisא המלכוטי של אליזבת. תוכל לומר מהهو על הcisא ותפקידו בהצגה?

עירא: כן, ווראי. חיפשנו דימי של לשכה, של חדר עבודה. הלשכה הזאת איננה החדר הפרטני של אליזבת, אלא מרחיב ציבורי, רשמי. וכך הגענו לכיסא המחשב המודרני הזה,

ובסופה של דבר גילינו שעיצבנו סוג של דואט בין האמבטיה לבינו, דואט שהניצח את אליזבת כשליטת ה"ארץ" ואת מריה כשליטת ה"שמי". כשMASTERLINS על כך מנוקודת מבט אתית, אנו נוהגים ליחס עליונות למי שלמעלה. אבל בהפקה שלנו ייחס הכוח השתנו מסצנה לשצנה, בדיאלקטיקה דינאמית בין ה"שמי" וה"ארץ". זה מתעתע - מי שמשקיפה מלמעלה היא בעמדת עליונות על מי שמתחתיה, אבל בעת ובוונה אחת היא גם בעמדת נחיתות, כי היא תלולה שם חסות אונים, נתונה לחסדים של אלה שלמטה, המעלים ומורידים אותה בהתאם לרצונות שלהם. זאת השולטת בקרקע היא מוגנת, יש לה אחיזה, אבל בעת ובוונה אחת היא גם מקורעת. עבדנו עם הפרדוקס הזה ועם המשמעות הנגורות ממנו.



מתוך מריה סטיוארט. מיכל ויינברג (מריה סטיוארט), בני אלדר (סר מורת'ימר) צילום: גדי דגן  
והיתה גם ההבחנה בין "החלל הנשי" – הפלטפורמה המרכזית של הבמה, מעין קולוסאים שיש בו מתח אנכי בין טריטוריות ה"שמי" וטריטוריות ה"ארץ", בין הכסא והאמבטיה – והחלל הפירפריאלי המכיף את הקולוסאים הזה, שהוא "החלל הגברי" של האצולה. הדימיון שלנו לפועלות הגברים בחלל ההיקפי היה שומרם במוחיאון: נוכחים בחלל כל הזמן, שומרים עליו, לרוב בהתקנות אילמת, מפקחים על ההתנהגות של המבקרים וממשטרים אותה. זה יצר את הרושם ששתי המלכות, חזקתו בכל شيء, הן בעצם קל-משחק של הפוליטיקה הגברית, ואפילו קוּרְבָּנוֹת שלה.

## שיח יוצרים



מתוך מריה סטיווארט. אלחי לוי (lord Shruberry, מימין), דודו ניב (lord Berlin) צילום: גדי דגן

גד: האמבטיה של מריה, והיחס בינה לבני כיסא המלכות של אליזבת, משחלבים בעין באסטרטגייה אסתטית של עבودה עם האיכות הטופוגרפיות של הבמה. באלקטרה שלך, למשל, הגבורה וחלה כל הזמן על רצפת הבמה - דימוי אופקי מובהק, בהשוואה לגישה העיצובית האנכית במריה סטיוואט. מה עמד מאחוריו הכהילה הזאת?

עליא: הדימוי של אלקטרה הזוחלת על הרצפה נגזר מהדרמטורוגיה. שאלתי את עצמי איך אוכל ליצר דימוי של מישמי שנאבקת בנשיות שלה, ואפיפלו מנסה במובן מסוים להתחחש לה, כי נשיות מזוהה בעיניה עם חטא; מישמי שנותנה בكونפליקט פנימי קונקרטי וacerb. ואז איכשהו נולד, מתוך החיפוש של לי בתהילך החזרות, הדימוי הזה שהוא הפסיכה לאכול, בניסיון לעזרות את המחוור החודשי שלה, הסמל המובהק של הנשיות. התופעה העזובה הזאת של בחורות צעירות עם הפרעות אכילה הייתה הבסיס לדימוי הספקולטיבי הזה. אז אלקטרה, בהפקה שלנו, זוחלת על הרצפה משומם שהיא חלה מאזור מהרעה-עצמה. היא לא אוכלת.

## במאי של חלל

גד: איך החלטות מן הסוג זהה מתקשרות לבמות שבדן אתה עבד?

יעילא: הבנתי כבר מזמן שהיצירות שלי הן בראש ובראשונה חלל. יותר משוזאת דרמה של דמיות, זאת דרמה של חלל.

גד: אתה דואת את עצם כמו שיווצר חלל או משתמש בחלל?

יעילא: אני חשב שאתה קולע למשחו בשאלתך שלך, כי בכל הפקה אנחנו מנחים תכתיבים חליליים ספציפיים – ועובדים אותם. במידה ורבה, הדמויות "מושכלות" לתוך החלל, ואו אפשר לשאול האם ההתרחשויות הטראגיות היא תולדה בלעדית של הפעולות שלහן, או שהיא גם סוג של נגורת דטרמיניסטיות של החלל שבו הן פרولات. למשל, האם ניתנת באמת למנוע את הסוף הטרagiי ממדיה טלוויזאט כאשר הוא הchlל שבו פועלות הדמיות? הדומיננטיות של החלל חשובה לנו מאוד, כי היא קשורה לאופן שבו אנחנו עובדים בתהליך היצרה. אני מתכוון מראש את החלל, יחד עם המעציבים העובדים אותי, ואו החלל הנוכחי הזה הוא התכתייב העיצובי שאיתו אני מתחילה את תהליך הבימוי. זה לא שיעיצוב החלל בהפקות שלנו פוטר צרכים של בימי ובכויות שמתגלות בתהליכי החזרות: להיפך, הבימוי מקבל את העיצוב כתכתייב ומנסה למצוא פתרונות לבכויות ולאתגרים שהיעצב מציב לו. הבכויות החשובות האלה נוכחות מლכתילה בחדר החזרות. אני חייב לענות על השאלה איך יכולות הדמיות לפעול בחלל המעובד, איזה סוג של פעולה דרמטית יכולה להתהוו בתחום החלל הספציפי הזה שאנוanno יוצרים בתכנון המקדים של היצרה.

גד: אני זוכך את אלקטודה שלך, שהזעגה עצלה באוניברסיטה תל-אביב בחלל תיאטרון המכונה "חדר 202ב", שהוא בלק-בוקס עם מאפיינים ארכיטקטוניים יהודיים, למשל העיצוב הצורני של הקירות. ואני זוכך שאתה י策ת על הכלמה שני חללים, חלל פנימי וחלל היקפי חלקן בצדות האות ר'יש, בקיד השמאלי והאהורי, שהוא בו ממשו מיוחד מאוד.

יעילא: כן, היו שני חללים. החלל הפנימי היה החצר הפנימית של ארמן המלווה, מוקם ההתרחשות של העלילה. והוא החל נסוף, מעין מסדרון היקפי, שהתקror שלו היה במכוון מעורפל מאוד, כי הוא היה במאה וחוצבמה בעת ובוונה אחת. אפרה ערבות, המעצצת שעברה ATI בהפקה הזאת, יקרה כאן חלל מתחטע, שהקהל מתקשה להכירו האם הוא חלק מהכלמה או לא, האם מה שקורה בו אכן מתרחש או לא, האם זו מציאות או אשלה.

גד: הוא היה תחום בדשת, מעין גדר.

יעילא: רשות דייגים. בחלל זהה מיקומי סצינות שחן במחוזן חוצבימות, או סצינות שבכלל לא מזוכרות במחוזה המקורי. זה היה חלל שונה באופן מהותי.

גד: למה הכוונה בסצינות שבכלל לא מזוכרות במחוזה המקורי? סצינות שאתה הוספה? למה עשית זאת?



תמונה מתוך מריה סטיארט. מימין לשמאל: שירי גולן (אליזבת הראשונה), מיכל ויינברג (מריה סטיארט), בני אלדר (סר מרטימר), דודו ניב (lord Berlin). צילום: אלכסנדר קיניק

עירא: לסתינות האלה היה קשר אנלוגי לדברים שהתרחשו בחלל הפנימי. למשל, ברוגעים מסוימים בהצגה ראיינו במסדרון זהה את כריזותמים, אהותה של אלקטרה. זה לא משווה הכתוב בכלל במחזה, ואפילו לא משווה שנית להגדיר אותו כבעל חשיבות דרמתית, אבל זה אפשר לנו להציג עוד זווית של התבוננות על הדרמה הזאת, אנלוגית להתרחשות המתחוללת בחלל הפנימי הנוכחה. עוד דוגמה לכך קשורה לדמות של איגיסטוס. במחזה המוקורי, הוא מופיע ורק לקרואת הסוף. אני רציתי להנichi אותו עוד קודם, בנקודות שונות במהלך ההצגה. לצרכים האלה, וגם כדי להציג את הפרומו לרצח החוצבimenti של קליטמנסטרה ואת "כתובות הסיום" של הרצח החוצבimenti של איגיסטוס, נועד החלל ההיקפי, החצי-נראה-חצ-נستر.

גר: את **מליה סטיארט** ואת **השתף** בימת חלל הגדור, האנגר, של תיאטרון תומונע. זה החלל שבחרת **במיוחד** כבמה להפקות האלה?

עירא: היירה מליה סטיארט הייתה במקור אמורה להיות מוצגת באנסמבל הרצליה, והעבורה המקראית על הקונספט הבימתי נעשה מתוך מחשבה על הבמה בהרצליה. כשהבנו שההפקה לא תעלה שם, האינסטינקט שלי היה לחפש חלל גדור אחר, והחללו בתמונה נתן לי את האפשרות למשם את החזון הבימתי המורכב שלנו. ברגע שהבנו

שנعواדור שם, יצרנו מחדש את הקונספט היבימי באופן שיתאים לחלל זהה, שיש בו למשל כמה מרכזיות מוגבהות שאין באולם בהרצליה, והשתתעשנו באיכות הספציפיות שלה. השחקן כבר נבנה במיוחד לנתחנים הספציפיים של האנגר. חשוב מאוד לחפש בכל פעם את החلل שמתאים להרפקה הchlilit שלנו, וזה ממש לא דבר שקל למצוא.

### הקולאזי האינטגרלי

גד: הזכרת קודם שכל הייצירות שלך הן עיבורים למחוזות.

עירא: כן, באלקטרה, למשל, הרכבנו אלמנטים טקסטואליים מתוך עשרה מחוזות שונים על המחזוה של הופמנשטיין.

גד: מה היו השיקולים הדרמטיולוגיים בבחירה עשרת המחזות האלה?

עירא: החלמתי שביעיר הספציפי הזה לא אוטיף למחזה של הופמנשטיין, בשינויים שאעשה בו, ولو מילאה אחת שאובה במקור מתולדות הדרמה, מהקאנון של הקולטיקה. כשהבנתי שהמחזה הזה כשלעצמיו אינו גירוש מורכבת דיה של המיתוס, החלמתי לפנות לתולדות הדrama ולמצוא טקסטים מתוך מחוזות הקרובים ללבוי, או כאלה שרציתי ליצור להם מחזה בעיבודו שלי. למשל, בתחילת ההצגה מופיעות על הבמה שלוש אלות הגורל, דמויות שבכלל לא מזוכרות במחזה המקורי, וזה עיבוד שלי לסצינת הcovosות שבפתחית המחזזה של הופמנשטיין; שורות הפתיחה של סצינת האלוות הן שורות הפתיחה הידועות של دون פלימפלין ואהבתו לבליה בגן ביתנו, המחזזה המופלא של לורקה, אשר ממש אין שום קשר ביניהם ובין אלקטירה... הטקסט הוא במוריך הטקסט מהפתיחה של פלימפלין, אבל הוא קיבל על הבמה שלנו ממשימות חדשות, בהקשר חדש.

שילבנו טקסטים מתוך שלוש הגרסאות היוונית לאלקטרה, וגם מתוך אנטיגונה ויפיגניה, שתי דרמות שיש להן זיקות שונות לאלקטרה, אבל בטקסט של העיבוד היו גם אלמנטים מריקוד שבעת הציעיפים בטלמה, וגם לא מעט שייקספיר. המלך ליל מקבת - ובעיקר המלט, מהזה שדורוקא יש קשר דרמטי של ממש בין בין המיתוס של אלקטירה, כי אורטנס הוא אחד הגיבורים הדרמטיים שעיל-ב시스템 שייקספיר עיצב את הדמות של המלט.

גד: אז מה שהתקבל בסופו של דבר היה טקסט אינטגרלי, אחד, או קולאזו' דרמטיולוגי?

עירא: נדמה לי שהוא היה אינטגרלי, לפחות בענייני... אני זוכר ששאלתי את עצמי איך בדיקות לשלב יחד משפטים מאנטיגונה וממלך ליל, כי סופוקליס ושיקספיר לא כתבו באותו טגןון: הטקסט היווני הוא הרבה יותר דחוס ומתומצט מהtekst השיקספירי. אבל, פרט לכך בעיות מינוריות-יחסית, אני חשב שההתוצאה הייתה די סבירה באחדות שלה. זה היהאתגר. אני מאד אוהב אתגרים. גם מהשחק שילבנו ציטוטים שונים מותולדות הספרות והדרמה בטקסט של העיבוד, כולל עיבורי של התכתבות עם המלט, וזה כמובן מוצדק, כי זה המחזזה הכל ספרותי והכי אינט-טקסטואלי של צ'כוב, או הרשינו לעצמנו חירות פואטית. בהמשך היה אתגר נוסף: בעיבוד ויתרנו על שלוש דמויות הנכללות במחזה המקורי של צ'כוב.



מימין לשמאל: מיכל ויינברג (מאשה), דודו ניב (טריגורי) בהשחף צילום: גדי דגן

**గדר: بما מדובר?**

עירא: ההורים של מאשה, וגם מדודנקו, האروس שלה ואחר-כך בעלה. הלוגיקה שמאחוריה הבהירה הדרמטורגיית הזאת, שהיתה קשורה גם בצללים טכניים והפקתיים, הייתה להוציא מהעיבוד את שלוש הדרמיות הći-פחחות-רלוונטיות לקוסטיה, שהוא הציר המרכזי של העיבוד. אבל הטקסט של הדרמיות האלה כן נשמר ברובו בעיבוד ומועבר לדמיות אחרות, למשל טקסטים של פולינה, אמא של מאשה, שמועברים לסורין או למאשה עצמה. זה לא פשוט, כי הדרמיות השונות לא מדברות באותו האופן ובאותו סגנון, וגם המוטיבציות שליהן שונות. עיבוד, באופן שאנו עובדים ביצירות שלנו, הוא לא מלאכה טכנית של עיבוד מהודשת של הטקסט - אלא דה-كونסטרוקציה שלו.

גדר: זאת דה-كونסטרוקציה, אבל הקהל לא אמר לו להרגיש את ה"הרבקה".

עירא: נכון, בכך אני מנסה בסופו של דבר ליצור טקסט ארגני, והעוכדה שהליך מהצופים לא מכירים לפרט-פרטם את המחזזה המקורי קצת עוזרת לי לעתים ליצור את הניסוי המעניין הזה. וזה לא שבעל פעם אני מצlich בצורה מסחררת בעיבודים האלה, וכמובן שהצלחה זה משחו שכל אחד/אחד שופטת/מןקודת הראות הפרטית שלו/שלה. אבל זה אתגר, וזה לא משחו שרובים עושים כאן בישראל. אולי זה קשור בכך שההתיאטרון שלנו די חמור-סביר ושמורן כזו נוגע לטיפול בטקסטים, ובמיוחד מחזות קאנוניים. זה משחו שהסר לי מארך

בתיאטרון הישראלי: תחושה של חרווה שהטקסת והבמה הם מצע אמיתי למשחק בהם ואיתם. תחושה של playfulness. לא בכדי אין למילה הזאת תרגום קולע לעברית... גדר: אבל כשאתה יוצר את העיבודים, אתה באמת מאמין שהקהל יכול לזהות את המהלך האלה שעלייהם אתה מדבר?

עירא: אני לא עושה זאת כדי להוכיח או כדי להוכיח את הכרzon והיכולות שלי כمبر וכבמאי, וגם השותפים שלי לא פועלים ממניעים כלשה. אנחנו מחפשים את הדרך הרכחית היחידה, מבחינתנו, לטפל בטקסט דרמטי מסוים. השאלה שכל הזמן עומדת על הפרק הנ' "מה אנחנו רוצחים מעצמנו? מה אנחנו רוצחים מהמחזה?".

### על הרצונל של עיבוד, או: האוברול הסקסי של מאשה

גדר: מה, למעשה, רצית מהשחל?

עירא: האינטינקט הראשוני שלי היה לקרוא את המחזזה כמחזה העוסק בrix. זה לא רעיון מואור מקוריו. הרבה יוצרים עשו זאת, אני חשב. ואז החלתו ש כדי להראות את הכישלון של קוסטיה כמחוזר, כבן, כאםן, אני צריכים להתחיל ממש מההתחלת. זה אומר שהפעולה הראשונה על הבמה צריכה להיות הקמה ממשית של הבמה להציגה שלו, שנינה משתתפת בה ושארקידינה היא הצופה שעבורה הוא יוצר אותה. וזה די שונה מרוב ההפקות של המחזזה, המתחלות כשהבמה של קוסטיה כבר בנויה על הבמה ב- preset, כשהקהל נכנס לאורלם. אמרנו לעצמנו שם נראה על הבמה, בזמן אמת, את המאמצים והתשוקה שימושיים בבניית הבמה להציגה של קוסטיה, נעצים את התתנגשות המאוחרת יותר בין קוסטיה לאמא שלו, או נכוון יותר לומר בין לבין המציאות. כגדול ההשקה והציפייה - כך גדול ההתרסקות והתסכול. אז החלו שלנו בפתחה, ב- preset, והוא ריק לחלווטין, ורק אחת הRELATIONS בקיר האחורי פתוחה; מתחלים מהריק, מפסיק - ועל כך המחזזה, מבחינתי. זו הייתה החלטה חשובה מאוד. והיא צמחה מתוך הדרמטוגניה.

גדר: אתה מזכיר לי בכך שמאשה היא הדמות המרכזית בסצינת הפתיחה הזאת. והיא ביצירה שלכם סוג של כובלוניקית. ביטלתם את המגדר שלה, את המיניות שלה, היא לובשת אוברול.

עירא: זה נכון, אבל יש בה עדרין צד נשית מובהק. והאוברול הזה הוא גם סקסי מאד. דיברנו הרבה בתחום החזרות על הנויות שלה ועל המיניות שלה. אבי אוריה, המגלם את סורין, אמר למשל שטורין אולי משתמש ברעיון שהוא מאוהב מעט בנינה, אבל אם היה בו תשוקה מינית, היא הייתה מופנית כלפי מאשה, שתמיד נמצאת שם עם האוברול הזה שלה... היה מאד מעניין לעבוד על הדמות של מאשה בהציגה שלנו כי ההוצאה של הדמויות של ההורים שלה מהעיבוד נתנה למיכל ויינברג, המגלמת אותה, נוכחות יותר מורכבת על הבמה - כן, גם ככובלוניקית, אבל בעת ובוונה אחת גם כאשה.



תמונה מהמחזק. מימין לשמאל: בני אלדר (קוסטיה), גאה שליטא-כץ (נינה)

גדר: אני קיבלתי את הרושם, מהתמונה הבימיתית שיצרתם, שהעובדת קוסטיה לא נעה לאחבה שלה גורמת לה במובן מסוים להתחחש לעצמה, למיניות שלה.

עירא: בהציגה שלנו, אין לה את הלוקסוס לשקו על מצב פאיסבי של ייאוש – מותוקף התפקיד שלה, היא צריכה לעבוד כל הזמן.... אין לה את הלוקסוס לשכב בMITTEDה וללבכות – היא מוצאת מפלט בעבודה. הפעולות על הבמה, ויש הרבה פעילות בימיתית בהציגה שלנו, היא סוג של תגובה לעובדה שאין הרכה פעולה. אז כשמאסה לא יכולה למש את האחבה שלה, היא לוקחת על עצמה עוד ועוד פעילות. ובמקרה הרביעית יש שינוי בתלבושת שלה. במקום האוברול, היא לבשת עכשו חצאית שחורה, ויש לה גם חגורת פואץ' שחורה. זה קשור בעובדה שהמערכה הזאת מתרחשת שנתיים מאוחר יותר, והיא הספיקה ביןתיים להתחנן ולולדת תינוק. אבל בסופו של דבר היא עדין סובלת, כי היא עדין מאהבת בקוסטיה.

גדר: שינוי גם את הסוף של המחזקה, נכון?

עירא: כן. קודם כל, התאבדות של קוסטיה מתרכשת על הבמה. היא מתרכשת בחילוח ציבימי על הבמה עצמה. קוסטיה מתאבד בMITTEDה. הMITTEDה הזאת הוכנה במקור עבור סורין. כשההתאבדות מבוצעת על במה, אבל קוסטיה מכוסה בשמייה, ואנונו לא רואים את

חיתוך הוריריים, המיטה הופכת לחלל חוצבימתי – בקדמת הבמה. כמו בכלווי להפלा בהפקה שכבים אינגמר ברגמן, כשלילית-הגג החוצבימתית הונכה דוקא בקדמת הבמה.

שילבנו בעיבוד כמה רמזים מטרים. למשל, יש במערכה הזאת כמה וכמה ציטוטים מותח "להיות או להיות" של המלט, וההתארות של קוסטיה היא עצם "למות – לישון". זאת המיטה שטורין בקש להכין לו, הוא חולח מאור במערכה הזאת, ואנחנו מבנים שיש, ליד שולחן הכתיבה של קוסטיה, והוא רוצה למות. אבל מי שבוטפו של דבר מת במשתת הנטארות. זה היה כרוך בכמה וכמה אתגרים, למשל ויתור על הירייה החוצבימתית המפורשת. כשקוסטיה חותך את ורידיו, שומעים זעקה חרדה שלocab. וכשהדוקטור נכנס לחלל של קוסטיה ורואה שהואamat, הוא חוזר למסיבה שמאחור ואומר למשפחה שלו הייתה ציפור, צוחה של ציפור, שחף באגם.

**בכל הנוגע למרייה, האתגר שלנו היה למצוא דימוי לכל האחד שבו היא היתה נתונה. זה לא תא כל אריגל, אלא סוויטה בטירה. התמקדנו בניסיון לעצב דימוי של כל אחד שהוא רחם, מצד אחד, וקבר, מצד שני.**

#### ג': אבל בהפקה שלן אין בכלל שחף!

עירא: הדימוי של השף המשי במחזה המקורי מעורר בי תמיד אי-נוחות. בכל פעם שראיתי, בהפקות של המחזאה, ציפור מפוחלת על הבמה – זה הביך אותי. פרופ' הרי גולומב, המתרגם המקורי של המחזאה להפקה שלנו, שהיה מורה שלי באוניברסיטה, תמיד אמר לנו בשיעורים כי באמירה של נינה במערכה הראשונה – "אני נמשכתי לאן, אל האגם, כמו שחף" – האגם הוא בעצם דימוי של במה; והמשמעות שלה אל האגם כמו שחף מסמלת את המשיכה שלה, את התשוקה שלה, כשותנית צערה, אל הבמה. והואיל ונינה לבשת שמלה לבנה בהצגה של קוסטיה, החלטתי להפקיע את השמלה הזאת ולהפוך אותה לימיוש של השף, כי אם קוסטיה רוצה באמת לפגוע בנינה, הוא מוכיר לה את המשפט שלה בהופעה הבימית היחידה שלה. ואז, בעיבוד שלנו, כי במובן מסוים הוא אומר לה בכך: "אני, הבמאי שלך, ארגג שלא תעבדי יותר בעיר הזאת. אני זה שבניתי אותך כשותנית, ואני אהיה עכשו זה שהחרוס אותך כשותנית". וזה דימוי שהולך ומפתחת תוך כדי ההצגה. במערכת האחורה, במקום הדימוי המקורי המפוחלץ, השמלה הזאת מופיעה על הבמה כשהיא תלולה על מניקון, מותקנת ומשוחזרת.

שיך יוצרים



בני אלדר (קוסטיה). בתמונה מתוך השחף, צילום: ירון אבולעפיה

## תרגום-משחק-חלל

గדר: ולקראת סיום, כמה שאלות אחורוניות. אני מבין מתחוכחותך הקודומות שיש לך גישה יהודית ורגישה מאורד לשפה של המחזזה עליו אתה עובד. אתה מעדרף בדרך כלל לעבד עם תרגומים חדשניים, שהופכים לבסיס לעיבודים שלך. איך אתה בוחרת מתרגם/ת ואיך נראה תחילה העבודה איתך/איתה?

עירא: התכוונה העיקרית והיסודית שאני מתחפש בתרגום היא אותו playfulness. וזה משומש אני יודע שאני עומדת לעשות עיבוד ואני זוקק למתרגם צער-ברוחו אשר יסכים "לגנוב את טוסטס". למשל, במליה סטייארט, כשהתברר לי שהדיםומיים החזותיים יהיו כל-כך אינטנסיביים, החלטתי ליצור מתח בין שפת הטקסט המתורגם לבין השפה הבימית שלנו, וכך בקשתי מיאות נשלום שעיבוד אני כמתרגם, למורות שהוא לא דובר גרמנית, שפת המחזזה המקורי. יותם הוא מתרגם יוצא מהכלל, ואחד מתחומי ההתמחות שלו הוא משחקים ושפה מסווגנת. הוא יצר תרגום מסווגן, מלאכת מחשבת של פנטמטר יאמבי, על-בסיס התרגום האנגלית הפחות-מוסוגן של המחזזה המקורי. במקרה זהה, העדפתית את היכולת של יותם לעבד במשקל יאמבי, גם אם מתווך תרגום לאנגלית של המקור, על-פni הדיקוק הרב יותר של תרגום ישיר של המחזזה משפט המקורי. וזה לא היה "סתם" יאמב: בשלב מסוים, אחרי שיטות סימן את טיוות התרגום, שהיו בה צורות יאמב שונות, הוא אמר לי שלדעתו זה לא אפקטיבי מספיק והציע לשכטב את התרגום ולהעמיד את כלו על פנטמטר, וכך הוא עשה!

אפשר לשאול האם ההתרחשויות הטראגיות היא תולדה בלבד של הפעולות של הדמויות, או שהיא גם סוג של נזורת דטרמיניסטית של החלל שבו הן פועלות. למשל, האם ניתן באמצעות מניעת הסוף הטרagi במריה סטיוארט כאשר והוא החלל שבו פועלות הדמויות?

את חום לוי, שתרגם את תופים כליל, גם הוא מורה-לשעבר שלי באוניברסיטה, הזמנתי לעבד את בוגל השילוב המקסימים המתקיים בו בין: יש לו נשמה של ילד, מצד אחד, ושפה מחווטפת, בוטה, מצד שני, משתמשת נהדר בעולם הדיסומיים הלשוניים של ברקט. ורציתי לחזור את זה בשפת העיבוד שלי. חום הוא ממוצא גרמני ומכיר היטב את ברקט, וזה עוזר לי.

והעבודה עם קרי גולומב על השחק הייתה חוותה מסעדיה, וגם סוג של סגירות מעגל עם הרוי, עברורי. במשך שנים הוא השתעשע ברעיון לתרגם את צ'קוב, והנה הגיעו ההודמנות. אבל אצלנו הוא היה לא רק המתרגם - הוא גם מומחה בעל-שם עולמי לדrama של צ'קוב, והתייעצתי אליו רכבות על הבחירות הדрамטורגיות שעשויה. בדקתי בתחילתה אופציות למתרגמים שונים, ציירים, וככל פעם העברתי להרי את טיוות התרגום הקוצרות שלהם

## שיח יוצרים

שלחו לי, כדי להתייעץ איתו על איקות התרגומים. וכמובן שהכנתנו תורן כדי התהיליך זהה, כששמעתי את הערות שלו, כי הרי עצמו הוא זה שצורך להיות המתרגם, שהוא המתרגם האידיאלי עבורי...  
...

וכשאני סופטני בוחור מתרגם, העברורה איתנו היא מאוד אינטנסיבית, בגלל הזרים המורכבים של מעשה העיבוד. למשל, מליה סטיוואט, במערכה הראשונה בעיבוד, האציג הצערן מורתימר מקיים שיחה כפולה עם מריה שכלה באבטחה. במישור אחד, שיחה גלויה, בקול רם, שבה הוא מזכיר לה בטון הצהרתי את גור-הדין שלו, טקסט שלורד ברלי מזכיר ליריה במחזה המקורי, ובמישור השני, במקביל, שיחה סמויה, דיסקרטית, שבה הוא מבטיח לה כי יפעל לחילץ אותה מהכלא. זו סצנה מאוד-מאור מורכבת לתרגום, לבימי ולמשחק. כמעט בכל חזרה עשינו בה שינויים והתאמות, ובכל פעם יותם היה צורך לשכתב את השינויים החדשניים שהכננו לפנטטמר יאמבי...  
...



תמונה מתוך השחף. בקדמת הבמה: בני אלדר (קואוטיה) צילום:IRON אבולעפה

ג: אבל למה בעצם העברת מלכתחילה את קריית גור-הדין מלורד ברלי למורתימר? עירא: היינו צריכים למצוא פתרון לסצנה החשובה במחזה המקורי שבה מורתימר מתגנב לשוויטה של מריה ומבטיח לה כי יפעל לשחרר אותה. בחלל שיצרנו להפקה שלנו, מכובן

אין מרחיב של פרטיות על הבמה: הכל פתוח, הכל נצפה. כדי לנחל דיאלוג חזאי עם מישחו על הבמה הזאת, עם מריה במרקחה זהה, אתה צריך "תירוץ פרופורטיבי": לנחל אותה במקביל שיחה גלויה, בקול רם, לעיני האצלים הగברים. אז מורתימר מתנדב להקריא לה את גור-הדין כדי שתתיה לו הזדמנות להתקרוב אליה ולנהל אותה במקביל שיחה סמויה. הקראת גוד-הדין בקול רם היא בעצם סוג של הצגה-בתוך-הצגה, בפני האצלים המבוגרים, שיושבים ב"יציע" ווורקים לה ولو העורות מרוחק, בלי לחשוד שהוא מקיים אותה במקביל שיחה סמויה שונה לגמרי... והאצליםמאפשרים לו להקריא, בסוג של טקס חניכה, "ישחו הנערם לפנינו".

גد: שאלה אחרונה: יש לך מตודה ספציפית של עבודה עם שחנים?

עדרא: בשלב הראשון של החזרות, העבודה עם השכניםים כמעט לא קשורה לשפה הבימתיות של ההצגה העתידית - גם בגל אלוצים טכניים והפקתיים, אבל גם בגל בחירה עקרונית. כשעדרנו על מדיה סטיארט, מיל וינברג, שגילה את מריה, נכנסה לאmbטיה התלויה רק ממש בשלב האחרון והסופי של תקופת החזרות. היא הייתה מתחסלת מכך, כי ישbstyi אותה בחזרות כמו אני יושב כאן איתך, ליד שלוחן, וניתחנו את הטקסט שוב ושוב... היא אמרה לי: "הבטחת לי אמבטיה. איפה היא? למה אני לא יושבת בה?". ואז עניתי לה: "אם היינו מתחלים את החזרות מהשפה הבימתית, מהאמבטיה, אז הבחירה שהיינו עושים בחזרות, הבחירה בביומי ובמשחק, היו נגורות באופן מוחלט מהשייבה שלך באmbטיה, והן היו משכפלות את השפה הבימתית - ולא במובן הטוב, אלא כאילוסטרציה שלה". הכל היה נגור מהדרמוני, מהשייבה המשנית באmbטיה שם למעלה, ולא רציתי בזה. והוא כמובן גם שיקולים טכניים של הקושי לתלות את האובייקט בכל חזרה, מה גם שנדרנו מדי יומם בין חורי חזרות שונים...

אמרנו לעצמנו שאם נראה על הבמה, בזמןאמת, את המאמצים והתשוקה שימושיים בבניית הבמה להצגה של קוסטיה, נעצים את ההתנסשות המאוחרת יותר בין קוסטיה לאמא שלו, או נכון יותר לומר ביןנו לבין המציאות. גודל ההשתקעה והציפייה – כך גודל ההתרסקות והتسבול

או באופן פרודוקטלי, צורת העבודה שלי עם שחנים היא הרובה יותר שמרונית ממה שהיה יכול לצפות, במובן זה שאנחנו מקדישים זמן רב לкриאה של הטקסט ולשיות בישיבה ליד שלוחן. אנחנו מגיעים לשפה הבימתית של ההצגה בשלב מאוחר-יחסית, כי אני לא רוצה שתהליכי החלטות של השכניםים בכחירת הפעולות ייגרו מהדרמוניים הבימיים ומהקומפוזיציות הקונקרטיות שאני בונה על הבמה. להיפך, מ恐惧 השיחות החשובות האלה אני גוזר אינפורמציה שעוזרת לי להפוך בהמשך את הדמיונים שניסחתי מראש עם המעצבים שלי לשפה בימתית חייה. והאתגר שלי בחזרות הוא שהבמות האקסצנטריות האלה שאנו יוצרים יהפכו למרחיב מהיה טבעי עבור השכניםים.

## שיח יוצרים

כשעבדנו על הופים בליל, היו על הבמה שמונה שחknim וכיסא-גלאלים ותפאורה, והבמה עצמה הייתה ארוכה מאוד, שבעה-עשרה מטר רוחב, אבל צרה ושטוחה מאוד, רק שני מטרים עמוק. אז ביום הראשון של החזרות ביקשתי מהשחקנים לשוטט על הבמה, בלי מטרה מוגדרת, כי אמרתי להם את מה שאמרתי כמה שנים אחר-כך למיכל, כשהיא נכנסה לשפט באmbetta הדרורית התלויה: "עד כמה שזה נשמע מוזר, החלל הפיסי הזה הוא המרחב הטבעי שלכם, זה הבית שלכם".

ביצירות שלי, אני עוסק הרבה במושג של "בית". הבמה אולי יכולה לא להיראות כמו בית, המרחב יכול להיות מעוות ומופרך מבחינה חזותית, אבל עboro הדמיות - זה הבית שלhn, ולכן השחקנים חייבים לפעול בטבעיות בתוך הלוגיקה הלא-טבעית של החלל. היא טבעיות עבורם, גם אם לא עבורנו. בכל חלל שאני יוצר, זה משחו שאני עובדר עליו עם השחקנים בחזרות, אנחנו שואלים: "איך אפשר לפעול בטבעיות בחילז זהה?". במובן מסוים, אני מנשה תמיד לבנות חללים מוזרים שה坦נהלות בתוכם, והעכודה המשתקית בתוכם, יהיו כמעט נאטורייסטיות. המתח בין התנהלות נאטורייסטיות לבין החללים הלא-רייאלייסטיים שבהם היא מתנהלת - זה משחו שאני עוסק בו שוכן ושוב בחקירה שלי של דימויים של "בית" בימתי.

גר: תורה רכה, עירא!



מתוך מריה סטיווארט. מימין לשמאל: דיוויד לוינסקי (הרזן של לסטר), שiri גולן (אליזבת הראונונה), אלח'י לוייט (lord שרסבר) צילום: גדי דגון